
Santiago Fillol

santiago.fillol@upf.edu

Profesor lector. Departamento

de Comunicación. Universitat

Pompeu Fabra, España.

Recibido

4 de abril de 2016

Aprobado

5 de agosto de 2016

© 2017

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.30.3.1-11

www.communication-society.com

2017 – Vol. 30(3)

pp. 1-11

Cómo citar este artículo:

Fillol, S. (2017). El culpable de la

imagen. Genealogía del acto de

anteponer un culpable para

testimoniar el horror en el cine.

Communication & Society 30(3), 1-

11.

El culpable de la imagen. Genealogía del acto de anteponer un culpable para testimoniar el horror en el cine

Resumen

En 1945 el batallón que integraba el futuro cineasta Samuel Fuller entró en el campo de concentración de Falkenau. Ante el descubrimiento del horror, el capitán americano ordenó a Fuller esconderse para rodar cómo los soldados aleccionaban a los pobladores civiles alemanes, enfrentándolos antes las montañas de cadáveres. El gesto de anteponer un culpable como figura del plano, para poder mirar el agujero de sentido que provoca el horror de fondo, es una marca definitoria de dos polémicos documentales contemporáneos que tratan sobre el genocidio de los Jémeres rojos en Camboya (*S-21*, Rithy Panh, 2003), y las matanzas indiscriminadas de la dictadura en Indonesia (*The act of killing*, Joshua Oppenheimer, 2013). Este artículo propone una posible genealogía de ese gesto, trazando también la crítica relectura que la modernidad cinematográfica forjó ante las posibilidades de producir estas imágenes.

Palabras clave

Representación, holocausto, testimonio, causalidad clásica, modernidad cinematográfica, imagen crítica, documental contemporáneo.

1. Introducción

S21 (Rithy Panh, 2003) y *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) son, posiblemente, los documentales contemporáneos que más reflexiones han provocado sobre los límites formales para testimoniar el horror.¹ Estas obras contemporáneas comparten un gesto común: para documentar el horror de sus historias, centran su imagen en la figura de

¹ *S21*, ampliamente difundida y discutida en Francia, ha sido materia de estudio en el importante trabajo de Sylvie Rollet sobre la ética de la mirada documental ante el horror. La controvertida película de Oppenheimer, apadrinada y producida por los cineastas Werner Herzog y Errol Morris, ha generando importantes controversias entre las publicaciones críticas más destacadas, como en *Chaiers du cinéma* (Nº688 – abril 2013); o ha sido señalada como uno de los filmes del año 2012 por *Sight and Sound*, la prestigiosa publicación del British Film Institute. Ver, por ej: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/true-surrealism-walter-benjamin-act-killing>

los verdugos que perpetraron los terribles genocidios que sus filmes abordan.

En *S-21*, un antiguo miembro de los Jemeres rojos camboyanos representa, ante la cámara de Rithy Panh, cómo abría las celdas ahora vacías del centro de detención, tortura y exterminio S21. Muestra cómo sacaba a los prisioneros a golpes, cómo los torturaba. En la mimesis del horror que instauró el régimen camboyano durante años, sus gestos revelan hasta qué punto esos actos estaban internalizados y mecanizados en su interior. Rithy Panh toma distancia del ser, pero lo encuadra como el motivo principal de su imagen. Unos minutos antes ha puesto en escena a Vann Nath, uno de los poquísimos supervivientes del exterminio, exponiendo ante los torturadores un cuadro que él mismo ha pintado. Su pintura representa las torturas que los Jemeres infligieron a prisioneros como él, y Vann Nath muestra y explica punto por punto desde su tela, como en una lección desde la pizarra, las vejaciones que sufrió ante la mirada silenciosa y sumisa de los torturadores. El plano de Panh es alejado, pero su motivo central es indudable: Vann Nath aleccionando a los verdugos ante las imágenes del horror.

En *The Act of Killing*, los torturadores de la dictadura indonesia también regresan a los sitios del horror, pero esta vez adornados por una puesta en escena espectacular, propia del cine de género. Esta farsa pactada entre el director Joshua Oppenheimer y los verdugos aparenta ser la única opción para poder rodarlos y revelarlos, reconstruyendo y estetizando su brutalidad. La opción escogida es cuanto menos discutible. Oppenheimer declara que era la única manera de mostrar cómo los asesinos viven en plena impunidad y llegan incluso a ser “tratados como héroes” por políticos y medios de comunicación locales². En una de las primeras secuencias vemos a Anwar Congo mostrando, en una terraza ordinaria, cómo torturaba y asesinaba estrangulando con un alambre a los presuntos comunistas. Explica con calma y lujo de detalles cómo llegó a utilizar ese método para no ensangrentar el suelo, y ahorrarse la limpieza posterior. Luego cuenta, mirando a la cámara, que ha tratado de olvidar todo eso tomando alcohol, drogas, bailando cha-cha-chá, y llega incluso a hacer unos pasos de baile ante la cámara. Aquí el fondo del horror se diluye en las banalidades del asesino que coloniza toda la escena.

En estas dos controvertidas obras del documental político contemporáneo, se da un gesto compartido. Los cineastas toman distancia de la representación directa del horror, pero necesitan, para poder mirar hacia ese desgarrador y doloroso agujero de sentido, la presencia de un culpable que sostenga la imagen.³

El presente artículo pretende estudiar el posible origen de esta mirada: ¿de dónde proviene este dispositivo que pone en escena a un culpable como figura que se antepone al fondo del horror? ¿A qué lógica figurativa responde?, ¿heredan alguna tradición particular estas citadas obras contemporáneas?

Para ensayar una respuesta, se analizará la constitutiva experiencia de las primeras miradas de los cineastas clásicos hacia los campos de concentración nazis. En este sentido, el testimonio que Samuel Fuller ofrece en su biografía sobre esa vivencia, el asesoramiento que ofreció el propio Alfred Hitchcock en el montaje del documental británico *Memory of the camps* (Sidney Bernstein, 1945), junto a los documentos oficiales que dejó George Stevens,

² “Creo que mi film trata sobre un tipo de impunidad que ha derivado en una celebración. Y en esta celebración de la atrocidad, encontramos una alegoría realmente problemática sobre la celebración de la tortura” Recuperada de: <http://www.filmcomment.com/blog/interview-joshua-oppenheimer-the-act-of-killing/>

³ En 2013 Rithy Panh estrenó *L'image manquante* (2013), donde vuelve a “re-presentar” el horror a partir de figuras en plastilina y dioramas, reutilizando las imágenes de archivo que sobrevivieron al régimen camboyano. Sin embargo, el eje de su representación sigue recayendo en la figura de un culpable, premisa que también continúa Joshua Oppenheimer en su última obra *The look of silence* (2014), donde una familia de supervivientes del genocidio confronta al asesino de su hermano. Ambas obras son continuaciones bastante similares, casi una suerte de *spin-offs*, del dispositivo esencial planteado en sus primordiales *S21* y *The Act of Killing*. Por esta razón, sólo nos centraremos en estas primeras obras en el presente artículo.

responsable militar por E.E.U.U. de la unidad de cineastas encargada de rodar la liberación de los campos de exterminio (SPECOU), resultan particularmente iluminadores para este cometido.

Finalmente se analizará cómo asumieron algunas obras claves del cine moderno europeo el registro del horror, y qué filiación establecen los mencionados documentales contemporáneos de Rithy Panh y Joshua Oppenheimer, con toda esta compleja tradición.

2. La mirada clásica sobre el horror

En mayo de 1945, tras la rendición oficial de Alemania, el batallón que integraba Samuel Fuller entró en el campo de concentración de Falkenau. En *A third face*, su libro autobiográfico, Fuller recoge la historia de esa vivencia ante el horror, que sería también su primera experiencia como cineasta. Fuller relata la tremenda impresión que les causaron no sólo las montañas de cadáveres y seres famélicos en el interior del campo, sino más bien la indiferente proximidad del poblado alemán, donde la gente vivía apaciblemente en “bonitas casas con macetas de flores en las ventanas” (Fuller, 2002: 215). El eje del relato de Fuller se desplaza significativamente desde el horror mismo del campo, hacia la increíble situación de los pobladores que habían vivido como si nada sucediese al costado. El capitán Richmond, responsable de su batallón, se dirigió al poblado de Falkenau con un escuadrón y reunió a las figuras distinguidas de la comunidad: interrogó al alcalde, panadero, carnicero, etc, sobre su indiferencia ante la gente que moría al otro lado del pueblo. Los civiles juraron que no tenían idea de lo que allí sucedía, y se declararon en contra de Hitler y el nazismo. Fuller señala que ni el capitán ni los soldados confiaban ya en el testimonio de los civiles y, cansados de tanta hipocresía, su capitán decidió aleccionar a los pobladores. Ordenó a una delegación de ilustres representantes del pueblo presentarse en el campo, bajo amenaza de fusilamiento a quien no obedeciese. El capitán quería asegurarse de que los civiles alemanes viesan el horror que negaban. El joven Fuller llevaba una cámara de 16 milímetros Bell & Howell que le había regalado su madre para que registrase sus vivencias en la guerra, y su capitán le ordenó esconderse en lo alto de un muro y rodar todo el proceso de aleccionamiento que había previsto. Sin saberlo, Fuller estaba a punto de rodar su primera película. Citamos aquí textualmente la narración en primera persona de esa puesta en escena:

Empecé por rodar al capitán Richmond dando órdenes a los ciudadanos ejemplares de Falkenau. Tenían que preparar a las víctimas del campo para un funeral decente y después llevarlos en carreta hasta el cementerio. Así ya no podrían decir que no sabían qué pasaba detrás de sus casas. Filmé dos docenas de cadáveres puestos uno al lado del otro, envueltos en sábanas blancas y amontonados en una carreta. Cuando la carreta se llenaba, los venidos de la ciudad la empujaban fuera del campo hacia un cementerio especialmente preparado para la ocasión. Los prisioneros de guerra, sobre todo los adolescentes pertenecientes a las juventudes hitlerianas, les ayudaban a colocar los cuerpos envueltos en la fosa común. Uno de nuestros capellanes dijo una corta oración y la fosa se relleno de tierra. Incluso si no era más que un triste consuelo, al menos esas víctimas de los nazis fueron enterradas con dignidad. Los veinte minutos de mi película dan cuenta de la repentina toma de conciencia de estos civiles. El espectáculo es desgarrador y me dejó aturdido. Había registrado la prueba de la indescriptible crueldad del hombre. Una realidad que sus autores podrían negar algún día. Sin embargo, una cámara de cine no miente. (Fuller, 2002: 47-48)

Como puede observarse, el núcleo del relato gira sobre la mirada de los pobladores moralizados ante el horror, mucho más que sobre la propia mirada del joven cineasta. A la hora de dejar testimonio de ese horror, los americanos montaron una ficción aleccionadora y nada inocente. Ante la desmesura del campo, prepararon una puesta en escena para amonestar a los civiles del poblado. La forma –clásica– de mirar hacia el horror del mundo,

buscando correspondencias causales para montar dos planos, para atar vínculos (“ahora no podrán decir que no han visto el horror”), comenzaba a verse desbordada por una realidad que la superaba. La puesta en escena de su capitán, enviándolo a filmar todo el aleccionamiento americano desde un punto de vista alto, y privilegiado, para mostrar al mundo “el momento en el que los civiles alemanes tomaban conciencia del horror”; ese momento, rodado con una cámara que se esconde de los seres aleccionados que está filmando, más que una vivencia o testimonio, produce una performance estereotipada del horror. ¿Realmente toman conciencia los civiles alemanes a punta de fusil? ¿Y las imágenes de Fuller? ¿Cuándo y cómo toman conciencia sus propias imágenes?

Sin quererlo, en la experiencia del soldado que devendría cineasta, Fuller documentó también el crepúsculo de una mirada clásica, astillándose ante unas imágenes muy desproporcionadas para su tradición.

Algo similar le sucedió a Alfred Hitchcock cuando vio en 1945, incitado por su amigo Sydney Bernstein, las imágenes documentales que los soldados británicos habían rodado en los campos de concentración liberados⁴: Hitchcock sugirió no cortar las largas panorámicas que unían el horror de los campos, con los poblados que los colindaban. Para Hitchcock era necesario que en el mismo plano estuviesen unidos el horror con la imagen del mundo ciego que estaba a su lado: sus culpables tácitos. Allí donde la evidencia de las imágenes exponía “¿cómo pudo haber sucedido esto?”, Hitchcock sugirió sostener las largas y lentas panorámicas que apuntaban hacia los civiles: esto que no sabemos cómo mirar sucedió al lado de la vida normal de esa gente que tampoco lo quiso ver. Su consejo marcaba un apaño ante una lógica que, para las miradas clásicas, aún era extranjera. No se podía mirar solamente el horror (las imágenes de los masacrados, de los seres esqueléticos y despojados de toda humanidad), porque quienes miraban no poseían, ni intuían, el proceso para alcanzar una mirada, para “tomar una posición” que les permitiese afrontar y abarcar esos planos sin echar mano a la vieja tradición clásica de encontrar algún “vínculo causal” para sostener la vista. Pero esa unión no era una conexión. Aún no había montaje, porque ante esas imágenes sus miradas sólo podían constatar, paneando sus cabezas de un lado a otro, la evidencia que aturdió todo pensamiento. Estas imágenes de los cineastas clásicos mirando el agujero del holocausto no daban con la lógica figurativa, ni con el pensamiento, que había producido esas imágenes. Esas panorámicas tan solo subrayaban su monstruosa obviedad.

Varios años más tarde, Fuller reconocía que esas bobinas rodadas a hurtadillas habían sido su primera película documental. La puesta en escena orquestada – y más bien ficcionada – por el capitán de Fuller tampoco llegaba a calar en el espantoso proceso de exterminio que había producido el horror, y empujaba a esos civiles a mirar eso que ellos tampoco podían abarcar. Con mayor violencia que Hitchcock y Bernstein, el tozudo capitán de Fuller y Fuller seguían subrayando y apañando la obviedad que sus miradas eran incapaces de enfrentar por sí mismas.

Las imágenes rodadas por Fuller expuestas y proyectadas por primera vez en el Memorial de la Shoah de París en el año 2009, corresponden al relato de Fuller en el campo de Falkenau ya citado, y no difieren de lo que él mismo relata. Las imágenes rodadas por George Stevens en la liberación de Dachau son más numerosas, y en ellas el registro del horror es mucho más crudo y directo que el de Fuller. Es importante recordar que Stevens, a diferencia de Fuller, fue enviado explícitamente por el gobierno americano para registrar las pruebas de los crímenes nazis: Eisenhower ordena a Stevens la misión de crear una unidad especial de filmación durante la guerra. Bajo este designio, Stevens, que venía de

⁴ Las recomendaciones de Hitchcock han sido relatadas por el montador del film, Peter Tanner. Y han sido referidas por diversos estudios entre los que destacan: Sánchez Biosca, V. (1997) *Hier ist Kein Warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps et la mort*. En *Protée. Théorie et pratiques sémiotiques*, XXV, n° 1, 57–59. Y Didi-Huberman, G. (2003) *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 202–203.

rodar musicales con Fred Astaire, recluta un equipo especial de camarógrafos profesionales destinados a tal cometido, que se denominaría SPECOU (Special Coverage Unit), y contó con 45 miembros: de allí el mayor número de imágenes procedentes de la “unidad” de Stevens. Su equipo tenía unas directivas y un protocolo muy detallado de registro, tal como lo revelan los documentos expuestos en el Memorial de la Shoah.

Además de las imágenes rodadas en 35 mm blanco y negro por los camarógrafos de su unidad, el propio Stevens rodó con su cámara personal de 16mm Bell & Howell (con película Kodak color), varios planos de su experiencia. Rodó los cadáveres encontrados en los vagones del convoy entre Buchenwald – Dachau, y de esas imágenes provienen los planos en los que filma a sus soldados filmando ese horror (material que pidió que fuese enviado a su domicilio personal, separado de las bobinas de 35mm destinadas a ser utilizadas como evidencias del horror). Entre los planos personales de Stevens, fácilmente distinguibles por ser en color, junto a los mencionados planos de los soldados que registran el horror, también se ve a otros deportados cocinando su comida, indiferentes e inmunizados ante los cadáveres que les rodean. En ese vínculo espantoso, la mirada de Stevens parece encontrar un hilo tenue pero causal para sostenerse ante el horror que no sabe cómo afrontar por sí misma. Al comprender las diferentes procedencias y cometidos de estos registros, al intentar rehacer su historia, se puede atisbar algo más la forma en la que sucedieron esas miradas y sus amparos. La hipótesis que aquí intentamos formular es que, más allá de que sus intenciones y directrices fuesen domésticas o profesionales, se enfrentaron ante el horror desde la única tradición clásica y causal que conocían. Los “actos reflejos” de sus miradas eran reflejos clásicos buscando un plano de “causa”, para poder montarlo con un plano de su “consecuencia”. Y es esa precisa tradición la que se desgarraba ante la extrema realidad que estaban registrando. En este sentido, resulta esclarecedor el comentario del historiador Christian Delage, comisario de la imprescindible exposición del Memorial de la Shoah:

Stevens y su equipo permanecen en Dachau la primera semana del mes de mayo de 1945 y registran muchísimos minutos de película por día. Se enteran sobre el mismo terreno de la capitulación de Alemania, el 8 de mayo. La primera cosa que ven son los vagones de tren aparcados en el exterior del campo, repletos de cadáveres. Sus reflejos, al llegar al sitio, son reflejos de profesionales. Entran poco a poco en la profundidad del campo, recurriendo a una gramática cinematográfica profundamente interiorizada, que se apoya en una sucesión de planos largos, planos medios y primeros planos, desde la entrada al campo hasta el hospital. Todos estos camarógrafos se las arreglan para terminar sus trabajos con notas optimistas – se trata al menos de una “liberación”–, valorizando su presencia, que es también testimonio de la autenticidad de las imágenes que toman. (Delage, 2010: 10)

Igual que el capitán de Fuller, Stevens también ordenó a sus camarógrafos rodar el aleccionamiento de los vecinos, civiles, de Dachau. En las fichas militares que registran el material rodado en el campo, se puede leer:

Una veintena de vecinos de Dachau fueron llevados al campo, y agrupados de cinco en cinco, se le hizo pasar frente a los cadáveres. Seis de esos vecinos eran mujeres, y sus reacciones fueron más extremas: cinco de ellas seguían llorando después de haberse alejado de los cadáveres. Todos los vecinos se mostraron horrorizados por lo que habían visto, y declararon que ellos jamás hubiesen imaginado que semejantes cosas pudiesen pasar allí. Todo esto se rodó con iluminación especial, en el interior de las fosas, donde un sargento GI hacía pasar a los vecinos

ante los cadáveres. (...) Una de las mujeres se molestó por estar siendo filmada, y otra, llorando contrariada, decía “tendríais que mostrar esto a las mujeres de los SS” (Delage, 2014: 32-33)⁵.

Estos testimonios son las transcripciones directas de los informes y registros escritos que la unidad de Stevens hacía, día a día, del material rodado. Como un script en un rodaje convencional, los soldados cineastas, ordenaban y catalogaban el material para el alto mando que tendría que montarlo. En este caso, a diferencia del Capitán de Fuller, la unidad de Stevens no rodó a escondidas el aleccionamiento de los civiles. Aunque iluminaron, y prepararon cuidadosamente por anticipado el cuarto en el que estos serían enfrentados con el horror (el horror que los americanos registran una y otra vez, anteponiendo civiles y culpables a las imágenes desgarradoras). Los camarógrafos habían recibido instrucciones muy precisas sobre las precauciones que debían tomar para garantizar la veracidad y autenticidad de sus tomas, tal y como atestigua el registro de cargos de la Field Photographic Branch, dirigida por John Ford. Todos sabían que las imágenes podían, según el caso, ser requisadas como pruebas de los crímenes nazis frente a los tribunales que, después de la guerra, serían establecidos. Esos tribunales fueron los de Núremberg, y fue el propio John Ford quien montó las imágenes rodadas por la unidad de Stevens, que luego se presentaron como pruebas de los crímenes. Y ese juicio fue filmado por el mismísimo John Ford, que también preparó un sistema de iluminación particular, para rodar a escondidas a los criminales nazis en el banquillo de los acusados, mientras miraban las imágenes del horror que se proyectaban como pruebas durante el célebre juicio. La iluminación era sutil, destacaba los rostros de todo el banquillo de acusados, pero no les impedía mirar la pantalla. Los señalaba sin cegarlos. Ante las terribles imágenes de los campos que se proyectaban, el público del juicio tenía otro foco de atención para depositar o escamotear sus miradas. Y el dispositivo clásico alentaba a que el público no mirara directamente al horror, sino a los asesinos mirando ese horror⁶. Otro ejemplo, llevado al extremo, del virtuoso mecanismo causal que las miradas hollywoodenses construyeron para registrar (y afrontar así) el horror... desplazando, *fuera del campo*, a la propia mirada.

En *Lo que queda de Auschwitz*, el filósofo italiano Giorgio Agamben se arriesga a pensar la actualidad de Auschwitz, más acá de la responsabilidad y la culpa, cuestionando radicalmente algunas consecuencias de los juicios que se realizaron al nazismo (esos juicios en los que Hollywood desplegó sus dispositivos espectaculares para enunciar el horror señalando un culpable evidente).

Es posible que sean precisamente los procesos (los doce procesos celebrados en Núremberg, más otros que se desarrollaron dentro y fuera de las fronteras alemanas, hasta el de 1961 en Jerusalén, que concluyó con la muerte en la horca de Eichman y abrió el camino a una nueva serie de procesos en la República Federal), los responsables de la confusión intelectual que ha impedido pensar Auschwitz durante decenios. Por necesarios que fuesen esos procesos, y a pesar de su manifiesta insuficiencia (afectaron en total a unos pocos centenares de personas), contribuyeron a difundir la idea de que el problema había ya quedado superado. Las sentencias habían pasado a ser firmes, sin posibilidad, pues, de impugnación alguna, y las pruebas de la culpabilidad se habían establecido de manera definitiva. (Agamben, 2002: 18-19)

Agamben intenta auscultar en su pensamiento crítico lo que aún se escabulle de Auschwitz en nuestro imaginario. Por este motivo discute la “clausura del juicio”, que se desprende de estos juicios. Como el dispositivo clásico, que estableciendo un causa-

⁵ Estos informes de la filmación en los campos de concentración han sido editados, junto a las cartas que el propio Stevens enviaba a sus superiores, en un notable libro que recoge este valiosísimo material: Ver: Delage, C. (2014) *George Stevens. De Hollywood à Dachau*. Paris: Éditions Jean Michel Place, 32-33.

⁶ Un testimonio directo de este juicio puede encontrarse en Delage, C. *Op Cit.*, pp. 56-59.

consecuencia de ese horror, intenta regular y clausurar su malestar: civiles alemanes enfrentados al horror, nazis enfrentados al horror, sin asumir lo insoslayable que se figura en esas imágenes.

Primo Levi, que estuvo allí, sintió un malestar semejante: temía que su propio relato, a fuerza de repetirse, terminase pautando el horror y remplazase a su vivencia, que los juicios y el establecimiento de culpas y responsabilidades concluyese algo imposible de concluir, por imposible de transmitir:

Lo repito, no somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los “musulmanes”⁷, los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos”, pero se ha tratado de una narración “por cuenta de terceros”, el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubiesen escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de apreciar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación. (Levi, 1989: 72-73)

Levi luchó desde su propia escritura para que las aporías más insoslayables de su experiencia se integrasen en su testimonio, en su lengua, sin ningún amparo causal. Con muchísimas dificultades logró publicar en 1947 la primera edición de *Si esto es un hombre*. Fue una de las primeras voces que nos permitieron mirar hacia el horror en sí, buscando pensar en su constitución antes de establecer culpables⁸.

3. La mirada moderna sobre el horror

En el cine, fue necesario que pasara casi una década para que se produjeran los travellings de *Noche y Niebla* (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1954), avanzando y retrocediendo sobre el espacio vacío de los campos, resquebrajándose sin amparos en el intento de aprehender la mecánica de una figuración inaudita. Esos travellings que enfrentaban la mirada ante el agujero de sentido fueron montadas por Resnais en violento contraste con el archivo de las miradas desconcertadas de los aliados. De ese archivo, Resnais escogió los datos del horror sin amparos, las pilas de dentaduras, cabellos, zapatos... junto a la voz transida de historia de Jean Cayrol, enumerando, sustantivando, y preguntándose una y otra vez “¿de quién es la culpa?”.

Esas imágenes, esa voz, son una grieta abierta. Algo que no se cierra, algo que no tiene cabida en nuestra experiencia. “Las imágenes de archivo horrorosas son liberadas por Resnais de su valor de testimonio, para ser llevadas hacia una interrogación sobre la propia capacidad de ejercer una mirada ante ellas” (Rollet, 2011: 68). En la figuración de *Noche y niebla*, se obra y asume esa desproporción. En las imágenes de Fuller, tanto en las

⁷ “Con el termino *Muselmann*, ignoro por qué razón, los veteranos del campo designaban a los débiles, los ineptos, los destinados a la selección”. Ver: Levi, P. (1987) *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnick Editores, p. 96.

⁸ Sintomáticamente, después de su vivencia concentracionaria, fue el encargado de traducir *El Proceso* de Kafka para la editorial Einaudi: lo tradujo con el alemán que tuvo que perfeccionar en su supervivencia espantosa. Su aprendizaje de la lengua, y de su oscuro imaginario, en el *lager*, había sido terriblemente desmesurada (y adecuada a la vez) para acometer esa traducción...

originarias de 1945, como en las que volvió a recrear en su última ficción –*Uno rojo división de choque* (The big red one, Samuel Fuller, 1980), su segunda y biográfica película sobre el holocausto–, hay un apaño para tranquilizar la conciencia. Unos ojos que no saben cómo mirar y, en lugar de mirar hacia el agujero de sentido, ruedan a los civiles del pueblo mirándolo e interponiéndose sobre él. Ruedan a algún culpable, para cerrar o velar una grieta imposible de cerrar con los ojos. Eran miradas clásicas, caducando ante 1945.

La imprescindible obra de Resnais fue más allá del consejo de Hitchcock, y comenzó a intuir la forma que también el cine debía asumir para escapar a la constatación del horror si quería pensarlo. Al poner en acto y escena la propia manera desnuda de realizar una mirada sobre el punto que “arde” en la imagen, en lugar de buscar un culpable en ella, cometido que Didi Huberman señala como función primordial de toda imagen que intenta un testimonio (Didi-Huberman, 2013: 27), la obra de Resnais abría el camino hacia la forma crítica y reflexiva con que la modernidad cinematográfica interrogaría toda posibilidad de mirar hacia el horror. Esto es, interrogando a la propia imagen para que ésta vivenciase también esa experiencia, para que “tocase lo real”, como enseña Didi-Huberman.

En su *Dialéctica negativa*, Theodor Adorno insistió que después de Auschwitz, “con el asesinato administrativo de millones de personas, la muerte se ha convertido en algo que nunca había sido temible de esa forma. Ya no queda posibilidad alguna de que se introduzca en la experiencia vital de los individuos, como algo concorde con el curso de la vida” (Adorno, 1990: 362). Las reflexiones de Adorno se dirigen, filosas, hacia las posibilidades de seguir pensando, de seguir imaginando (como acto inherente a la imagen) después de Auschwitz. Se dirigen a la supervivencia del pensamiento y la capacidad de dar forma a las imágenes del horror, que fue afectado de igual manera que las muertes que escaparon a Auschwitz. Y esta afrenta alcanza también a las panorámicas que caviló Hitchcock, a los planos realizados a escondidas por Fuller, y a todas las miradas nacidas en el cine clásico: “si la dialéctica negativa exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo. De no medirse con lo más extremo, con lo que escapa al concepto, se convierte por anticipado en algo de la misma calaña que la música de acompañamiento con que las SS gustaban cubrir los gritos de sus víctimas” (Adorno, 1990: 365).

Esta es la herencia de la Shoah, palpable en una articulación precisa: el pensamiento tiene que pensar contra sí mismo, para no cubrir de música aquello que se revuelve en su fondo. Las imágenes de los cineastas clásicos, buscando culpables y vínculos de causa – consecuencia para formatear las imágenes del horror, para resguardarlas de una mirada crítica y directa, se escapan justamente de esta aguda premisa adorniana: “Para ser verdadero, todo pensamiento tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo”. Este es, precisamente, el axioma que sí recogieron las imprescindibles *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988–1998), y *Shoah* (Claude Lanzmann 1985), que intentaron, como el film de Resnais, corregir el registro de unas miradas que no habían sabido anticipar, ni desmontar, la lógica del horroroso proceso. En *Shoah*, Lanzmann se veía obligado a rodar con cámaras ocultas a los técnicos alemanes del genocidio, teniendo que integrar entre sus imágenes un registro repleto de granos e imperfecciones. Lanzmann exponía los mecanismos de esos dispositivos en sus propios planos: las antenas parabólicas de la furgoneta que aparcaba próxima a las casas de los genocidas aún libres, para revelar la producción y la forma oculta que ahora sí necesitaban sus imágenes para poder dar cuenta del terrible mecanismo que los ingenieros nazis explicaban en las, nunca mejor dicho, “entre-vistas”. En los planos borrosos, casi fantasmales por sus deficiencias técnicas, los entrevistados relataban cómo y bajo qué lógicas se habían construido las cámaras de gas. Es la inversión crítica del gesto del capitán de Fuller: Lanzmann nos muestra sus mecanismos de registro y ocultación, para poder dar cuenta de un proceso de exterminio que sucedió ante los ojos de todos, y permaneció invisible para todo el mundo. Como señaló Hannah

Arendt, “el éxito del nazismo residía en su seguridad de que nadie del exterior podría creer eso que sucedía en los campos.” (Arendt, 1993: 207). En los planos de Lanzmann vemos el proceso de su propio registro, afectado por la explicación de los métodos del horror: sus imágenes muestran en su misma piel el grano, como si se tratase del sarpullido inevitable que provoca registrar a los ingenieros que industrializaron el asesinato. En *S21* y *The Act of Killing*, por el contrario, prevalece el “acto reflejo”, el “tic”, de la mirada con la que Fuller y los cineastas clásicos buscaban una causa del horror, antes que enfrentar sus miradas y sus imágenes ante esa experiencia. El gesto que permitió, a partir de la modernidad, que las imágenes se volvieran ellas mismas sujeto y agente de testimonio, como enseña Rollet y Didi-Huberman (Rollet, 2014; Didi-Huberman, 2003), parece completamente olvidado en estas obras contemporáneas.

4. Conclusiones

Un heredero contemporáneo de la modernidad que sí asumió el axioma adorniano post-Auschwitz en toda su implicación, fue Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (Bilder der Welt und Inschrift des krieges, Farocki, 1989), por ejemplo, condensa y explicita el aprendizaje que las miradas de la modernidad cinematográfica europea asumieron ante el Holocausto. En el comienzo de esta obra, Farocki se detiene sobre las fotografías que realizaron los aliados al sobrevolar el territorio alemán durante la segunda guerra. Su filme analiza las miradas dirigistas que, buscando objetivos estratégicos para bombardear (fábricas, arsenales, petroleras, etc), no vieron ni reconocieron Auschwitz desde sus fotografías aéreas. Esas miradas de otro tiempo que no terminaron de ver, vuelven a la vida y “ven” al desdoblarse críticamente en los planos de Farocki. Unos minutos más tarde analiza la foto que un miembro de las S.S. tomó a una bella mujer que estaba siendo llevada hacia la cámara de gas. Un instante de belleza fugaz capturado al borde del horror: una imagen que preservará ese rostro para siempre. Y ante estas imágenes contrapuestas Farocki interroga a su propia mirada, “¿cómo poner estos extremos en un mismo conjunto? ¿Destrucción y preservación?” En estas preguntas Farocki asume que no sólo se trata de mirar las imágenes en tanto pruebas históricas, sino de pensar la herencia del proceso figurativo que Shoah nos ha impuesto; pensar su “inscripción” en nuestra propia manera de mirar esas imágenes, como reza el título de su obra (Rollet, 2014: 15).

Rithy Panh tuvo que prever las coreografías que ejecutaron los verdugos en sus secuencias más importantes, cuando entraban y repetían en las celdas vacías sus acciones espantosas. El foco de sus imágenes se calcula sobre esas acciones pre-vistas. Su puesta en escena se centra sobre esa re-presentación, su imagen se prepara para ella, pero sin ningún repliegue reflexivo o crítico en la imagen sobre el propio acto de estar operando esa reconstrucción del horroroso pasado.

Anwar Congo, el asesino que protagoniza *The Act of Killing*, es un verdugo carismático y extrovertido, y Oppenheimer le cede el centro absoluto de la escena. Después de bailar sobre el escenario de sus crímenes, Oppenheimer nos muestra a los asesinos confortablemente instalados en un salón, viendo en una televisión la secuencia que el mismo Anwar había rodado en la terrible terraza, mostrando cómo torturaba y estrangulaba a sus víctimas con un alambre. Ante las imágenes, Anwar declara que no debería haber llevado pantalón blanco, que parece que estuviese de pic-nic, que se le nota sobreactuado. Ante las imágenes que reproducen y ponen en escena sus terribles actos, el asesino hace un test de calidad de su representación técnica (Benjamin, 1999: 35), sin decir ni una sola palabra sobre el horror y su mecánica. En el salón en el que visiona su performance, Anwar Congo decide que las reconstrucciones de las acciones cruentas tienen que representarse en clave de cine de género, que deben ser más espectaculares para conectar mejor con los espectadores actuales, que deben “hollywoodizar” el horror. Y Oppenheimer pondrá todos

sus medios técnicos y estéticos (no sólo pone dinero, sino también encuadres) a su servicio para reconstruir con centenares de extras, iluminaciones suntuosas y otros mecanismos espectaculares, esas escenas que los propios asesinos re-producirán con su ayuda.

El mecanismo se complejiza en apariencia, pero la señalización del culpable como medio para aprehender el horror, sea por mecanismo paródico y espantoso como en las espectaculares imágenes de Oppenheimer, o por grave ceremonia de reconstrucción – penitente como en las imágenes de Panh, parece ser el eje y destino principal de estos planos tan intencionadamente abrasivos.

Oppenheimer lleva al paroxismo ese dispositivo, ya que cede la producción (y la reflexión) sobre esa producción horrorosa y espectacularizada a los propios asesinos. En un plató de cine, ante un escenario estereotipado y maquillados grotescamente, los propios asesinos del régimen indonesio ruedan la reconstrucción de las torturas a los presuntos comunistas ejerciendo ellos mismos los roles de víctimas y verdugos. En esta ocasión no es una víctima (como el pintor de Rithy Panh) quien alecciona a los culpables en el centro del plano para testimoniar la imagen del horror, sino que los propios culpables parecen actuar libremente en el centro de la escena, ante la mirada sumisa del cineasta que oculta a los culpables sus intenciones de denuncia, para poder producir un testimonio de ese horror. Si Panh en *S-21* ha tenido que ensayar con los culpables las recreaciones horribles para que su cámara los registrara con pericia y sin los titubeos ni afecciones del cine directo, Oppenheimer ha terminado cediendo todo el registro a los asesinos. En ambas obras se privilegian las estrategias y formas de filmar a los verdugos, antes que las reflexiones, críticas, de la propia mirada ante el horror. La factura de las imágenes de estos documentales contemporáneos es nítida y sin ninguna afección, como si sus imágenes permaneciesen impermeables a la abrasiva realidad que moldean. La impronta de la modernidad cinematográfica no asoma en estas obras, en las que prevalece el motivo del culpable, del “causante”, como eje de la inmensa mayoría de sus planos. Las imágenes más desgarradoras de la modernidad enseñaban que no se trataba de entender, sino de ver “qué queda de Auschwitz” en la forma de mirar y figurar las propias imágenes (Agamben, 2002). Y en ese acto, se volvían ellas mismas testimonio de esa experiencia, porque habían vivido las complejidades de tener que dar forma a aquello que sobrepasaba sus capacidades de registro. Eran imágenes en las que el cine se interrogaba a sí mismo antes de pretender interrogar a nadie.

Referencias

- Adorno, T. (1990). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.
- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.
- Améry, J. (2013). *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Pretextos.
- Arendt, H. (1993). *Auschwitz et Jérusalem*. Paris: Deuxtemps Tierce.
- Benjamin, W. (2011). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Delage, C. (Ed). (2010). “Filmer les camps », en: *Le Monde magazine*. N° hors serie.
- Delage, C. (2014). *George Stevens. De Hollywood à Dachau*. Paris: Éditions JeanMichel Place.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A.Machado Libros – Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Frodon, J. (Ed). (2007). *Le cinéma et la Shoah*. Paris: Cahiers du Cinéma.

- Fuller, S. (2002) *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*. New York: A. A. Knopf.
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust. New perspectives on dramas, documentaries, and experimental films*. New York: Continuum.
- Kleinberger, A. & Mesnard, P. (Ed). (2013). *La shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*. Bruxelles: Éditions Kimé.
- Levi, P. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnick Editores.
- Levi, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnick.
- Rollet, S. (2011). *Un Éthique du Regard*. Paris: Hermann Éditions.